



Artelogie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

8 | 2016

Transgression dans les arts / transgression des arts

Transgresión de la performance en la cuentística de Enrique Lihn: cuerpo, exhibición y memoria en “Para Eva”

Giuseppe Gatti Riccardi



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/544>

DOI: 10.4000/artelogie.544

ISSN: 2115-6395

Editor

Association ESCAL

Referencia electrónica

Giuseppe Gatti Riccardi, « Transgresión de la performance en la cuentística de Enrique Lihn: cuerpo, exhibición y memoria en “Para Eva” », *Artelogie* [En línea], 8 | 2016, Publicado el 26 enero 2016, consultado el 02 mayo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/544> ; DOI : 10.4000/artelogie.544

Este documento fue generado automáticamente el 2 mayo 2019.

Association ESCAL

Transgresión de la performance en la cuentística de Enrique Lihn: cuerpo, exhibición y memoria en “Para Eva”

Giuseppe Gatti Riccardi

Un escultor dedicado a cincelar su imperfecta
figura, sus parciales miembros, sus extremidades
toscas. Me esmeraba en hacer adelgazar su cintura,
oscurecer su pubis, estilizar la curva del cuello,
contornear sus pantorrillas

Andrea Jeftanovic

Casi una pintura, como ese calendario antiguo
donde una niña de rizos descansa en el amplio
ruedo de su falda. Apenas ensombrecida por la
capelina amarilla y el quitasol color champaña
haciendo juego con la gran centrífuga de su vestido

Pedro Lemebel

Escritura y arte: dos lenguajes cifrados

- 1 En el ensayo *Estudios sobre la histeria* (*Studien über Hysterie*) que Sigmund Freud publicara en 1895 junto con Josef Breuer, el médico y neurólogo austríaco logra demostrar la presencia de dramáticos conflictos afectivos en la interioridad del ser humano, haciendo hincapié en el rol central de las energías neuróticas enjauladas. En la lectura que Freud y Breuer proponen en el tratado se pone de relieve la coexistencia entre la realidad exterior del ser (una realidad semi-visible) y la profundidad casi insondable del alma, donde reside la memoria de recuerdos traumáticos olvidados: esta segunda dimensión, la de los

traumas ocultos, representaba en esos años – en que todavía no se había afianzado la teoría del psicoanálisis asentada en la técnica de la asociación libre – un cosmos aún desconocido y maravillosamente discontinuo. El “yo” no era más el dueño en su propia casa y se descubría habitado por una dimensión del subconsciente que el ser humano había, hasta ese momento, evitado de tomar en cuenta: un engaño narcisista le había convencido, hasta el alba del siglo XX, de la centralidad de su rol en el universo, colocando al hombre en el papel de amo del horizonte desplegado por su misma conciencia y su racionalidad.

- 2 En el periodo comprendido entre la publicación de *Estudios sobre la histeria* (1895) y la de *Interpretación de los sueños* (1900), la vacilación de las ilusiones del sujeto de impostar su propia existencia a partir de la inversión que hace sobre sí mismo se deben a la percepción de estar apoyándose sobre un “subsuelo” imposible de controlar. La difusión de las teorías propugnadas por Freud en *Interpretación de los sueños* contribuye a sustentar la tesis de la personalidad humana como una estructura compuestas de varias capas, que se superponen y coexisten el mismo individuo: esta lectura permite superar el antiguo conflicto existente entre, por una parte, la vida consciente y, por otra, la vida onírica, superación que se logra mediante la inserción del elemento psíquico y que define los rasgos del alma del ser humano del siglo XX, un alma oscura y difícilmente conocible para el sujeto mismo.
- 3 El relato “Para Eva”, que el escritor y poeta chileno Enrique Lihn (Santiago de Chile, 1929-1988)¹ redactó a finales de los años '80 y que fue publicado de forma póstuma en la colección de cuentos *La república independiente de Miranda* en el año 1989 por la editorial Sudamericana, se acerca a la visión freudiana de la personalidad del ser como suma de capas superpuestas, aplicando sus reflexiones a la interpretación de manifestaciones artísticas que se colocan en el plano de un proyecto de provocación construido sobre el desdoblamiento del ser y dirigido a subvertir los cánones sociales (y artísticos) establecidos.
- 4 El volumen del que “Para Eva” forma parte se compone de una colección de ocho textos planteados como breves tratados que – en su conjunto – funcionan como una especulación acerca de las modalidades de interacción del ser humano en su contexto social de pertenencia. Sobre la base de una interpretación de la actitud humana como expresión de un sustrato animal solo parcialmente reprimido, Lihn se abstiene de proponer una interpretación maniquea de la sociedad que organiza el sistema social en buenos y malos, pero propone una revisión de las instituciones vigentes mediante un acto de transgresión que varía según cambian los parámetros de cada uno de los relatos. Los ocho cuentos se construyen en torno al objetivo común de revelar

a animalidad del hombre, la bestia que hay en él. No existe el bien y el mal, pues la virtud es una máscara que permite que su contrario actúe. Es necesario, entonces, ensayar una anulación (perversión) de las instituciones mediante una operación transgresiva tanto en el plano de la vida como de la escritura (CÁNOVAS, 1989: 3).
- 5 En el plano de la producción literaria, Lihn plantea una “escena de la escritura” que se sirve de un lenguaje capaz de configurar tanto un mapa cultural y socio-histórico del país (no hay que olvidar que los textos de la recopilación se gestan durante la década de los '80, en plena dictadura del general Pinochet), como una representación del imaginario artístico del autor; en este sentido, cabe observar cómo el uso de un lenguaje a veces cifrado o deliberadamente opaco no responde solo a la necesidad de una búsqueda – compartida con otros integrantes de su misma generación intelectual y literaria– de una

escritura velada capaz de eludir la censura ejercida por el régimen; al contrario, ese lenguaje velado o, incluso, en clave se relaciona con una forma de escritura que se manifiesta como un arte disimulado y que juega con el camuflaje. En el breve estudio que introduce el relato “Para Eva”, Fernando Burgos hace hincapié en el programa literario de Lihn subrayando, por un lado, la complejidad que reside en la tarea de desentrañar las claves de lectura de un lenguaje cifrado y, por otro lado, ahondando en las negaciones, reconstrucciones del sentido y continuas preguntas que caracterizan los textos del poeta chileno y que lo conectan con otros ámbitos artísticos; recuerda Burgos cómo uno de los ejes de la escritura de Lihn consiste en “su ductilidad para volverse sobre sí misma, comentándose, interrogándose, negándose, haciéndose incierta, reconstruyéndose, allegando a su propio movimiento textos y estéticas de diversas etapas en la historia del arte” (BURGOS, 1997 : 158).

- 6 La fecha de elaboración de los relatos incluidos en *La república independiente de Miranda* conecta inevitablemente con esa etapa de la historia reciente del Chile de finales del siglo XX en que las dinámicas entre opresor y oprimido instauran un quiasmo en el sistema, por el cual los que ocupan el lugar de subordinación se encuentran en un estado de ignorancia acerca de cómo formular propuestas intelectuales y artísticas que sean al tiempo inéditas, útiles en lo que se refiere al significante y capaces de sustraerse al control de los censores².
- 7 Entre finales de los años '70 y comienzos de los años '80 en el espacio replegado de la cultura y de las letras nacionales se comienzan a gestar propuestas que –tanto en las áreas del quehacer literario como en las artes visuales– no caen en el logocentrismo y elaboran proposiciones insólitas en que el lenguaje apunta a : a) oponerse al orden impuesto por el opresor ; b) elaborar un orden nuevo que pone el “cuerpo tomado” por el dominador en el centro del proceso de liberación creadora. De ahí que durante los primeros quince años del régimen dictatorial

emerge una zona de barricada hasta entonces impensables en Chile : será el cuerpo, escenario de protesta o de acción histriónica. El cuerpo como un doble del pensamiento, tomado por la neurosis o bien parcelado en pulsiones fragmentarias, muchas de ellas letales, en otras animado por un impulso de restauración (BRITO, 1994: 13).
- 8 Las alusiones explícitas que hace Eugenia Brito a términos como “acción histriónica” o “impulso de restauración” enlazan con la acción transgresora que el artista plástico del relato de Lihn (Alcides Lima Busch) lleva a cabo y que será objeto de reflexión en los apartados que siguen.
- 9 La colocación cronológica del momento de la redacción del relato coincide, además, con una etapa en que las convicciones y certezas acerca de los conceptos de progreso, identidad nacional, sentido de pertenencia a una cultura y a una nación, igualdad social y sueños democráticos se empiezan a derrumbar en coincidencia con la afirmación de los códigos de la posmodernidad, confirmando la lectura que Jean François Lyotard propone acerca de la desconfianza en las grandes “metanarrativas” o “grandes relatos” que habían caracterizado la cultura del siglo XX, hasta los años '80. Esta coincidencia cronológica implica una experiencia artística que refleja el contexto socio-histórico y cultural del momento, y plantea un discurso de hibridaciones conceptuales que desembocan –en el campo de la producción intelectual– en la superación de los límites entre géneros artísticos. En relación con este cruce, Mabel Moraña alude a

formas de hibridación cultural relacionadas con los contextos de la postmodernidad, o sea con el horizonte marcado por el descaecimiento de las certezas epistemológicas que se articulaban en torno a los conceptos de nación, identidad, ciudadanía, consenso, progreso y subjetividad que guiaron las formalizaciones de la modernidad desde la Independencia hasta la década de los años ochenta en el siglo XX (MORAÑA, 2010 : 86).

- 10 En el caso de la obra de Lihn, la hibridación a la que alude Moraña se manifiesta en el tambaleo deliberado entre el ejercicio de la escritura y el de la pintura, y en la elaboración de una cultura textual que se alimenta –también– de las imágenes pictóricas de las que el poeta mismo es artífice; el mismo Lihn admite este vínculo y recuerda cómo “el pintor que no fui me ha inquietado durante toda la vida. [...] He escrito muchos poemas a partir de mis pinturas” (LIHN, 1989: 17). La escritura, en este caso, se nutre del encuentro con otra forma de arte, según un modelo de apropiación intertextual de la actividad del artista que –al asimilar otras formas de expresión– se interroga sobre modalidades diferentes de revelación de su mismo mensaje.
- 11 Desde el punto de vista de la estructura del texto narrativo, el relato “Para Eva” se construye sobre dos planos temporales; el plano del presente narrativo, que coincide con el momento en que un personaje-narrador despliega la narración, ocupa el comienzo y el final del relato, creando un marco temporal en que se intercala el plano del pasado : este último representa el *cronotopos* donde se reconstruyen los antecedentes anecdóticos que permiten atribuir un sentido a los hechos del presente.
- 12 En el Cementerio central de Santiago el personaje-narrador recibe –por expresa voluntad escrita del difunto– la urna con las cenizas de su único amigo, el artista plástico Alcides Lima Busch, que el lector aprende a conocer gracias a un breve monólogo interior del narrador; este último recuerda cómo “con él desaparece un precursor chileno del *body art*. Autor de una obra escasa, demasiado incorporada a su cuerpo como para sobrevivirlo” (LIHN, 1997: 161). El propósito del artista consiste en convertir su cuerpo y sus mismas actuaciones en un homenaje permanente a Eva, la mujer amada en los años de juventud, hasta el punto de convertirse en un doble de la Eva pensada y recordada: el hilo narrativo no hace sino confirmar y poner en evidencia el interés de Lihn por el análisis introspectivo de manifestaciones artísticas cuya principal característica es la agresividad ruptural de los cánones y de los códigos sociales compartidos. Según esta lógica interpretativa, el objetivo último del autor consiste en colocar al personaje de Alcides en ese papel de “figura contestataria del artista quien decide atraer la atención del público a través de la transgresión continua a un orden mercantil que le es adverso” (CÁNOVAS, 1989: 3). Veamos ahora de qué manera y hasta qué punto Lima logra alcanzar su objetivo.

El acto transgresor entre body-art y equívocos visuales

- 13 En las dos primeras páginas del relato, además de ejercer la tarea de informar al lector acerca del fallecimiento de Alcides Lima, el personaje que desempeña el papel de narrador pone al alcance del público el conocimiento de un dato que justifica su presencia en la estructura narrativa : su cometido consiste, el día el que la musa inspiradora de Lima también fallezca, en abrir la urna con las cenizas del artista y verter su contenido de “sales alcalinas y térreas” sobre la cabeza de la moribunda Eva. En un esfuerzo de

imaginación que se adelanta al momento concreto en que el acto tendrá lugar, el personaje-narrador así reflexiona:

tendría que untar su cuerpo desnudo del residuo grisáceo de la combustión del cuerpo del artista mezclado con una crema de base. Emplasto de Adán: restitución a Eva, a través del maquillaje, de esa carne que quiso ser parte de la suya, en una común consagración a la diosa del barro original, la Afrodita Barbuda (LIHN, 1997 : 161).

- 14 La clave interpretativa del gesto que el agonizante Lima había delegado por escrito al narrador parece residir en el deseo de reconjunción definitiva con el ser amado, en esa explícita “común consagración” capaz de permitir un nuevo encuentro de los cuerpos (adquiere, así, sentido la imagen de “esa carne que quiso ser parte de la suya”), si bien bajo otra forma.
- 15 Este postrero acto de amor hacia una mujer que nunca –al menos en el plano oficial y de las convenciones sociales– llegó a franquear el límite de un rol “subalterno”, como el de simple musa inspiradora³, resignifica el papel de la mujer, delineando para ella un doble perfil : por una parte, la Eva real, ya muy anciana y casi sorda, se opone a la Eva del recuerdo y de la imaginación ; paralelamente, emerge la Eva que ha compartido la historia de una vida con el artista, puesta en diálogo opositivo con la Eva que se convierte en “herramienta artística”, a modo de barro por moldear para inscribir en el propio cuerpo de Alcides un discurso de compenetración atemporal con su musa. Y también destaca, finalmente, en las pulsiones transformistas de Lima, la Eva de la memoria, imborrable en el proceso de abstracción del artista, y la Eva real destinada a perecer.
- 16 En esta superposición de perfiles, el cuerpo de Alcides funciona como significante de transgresión, pues sus *performances* consisten precisamente en convertirse en esa Eva imperecedera y perdurable, empleando las mismas vestimentas que la mujer llevaba puestas la noche del primer encuentro ; el narrador se convierte en único testigo de la transgresión de Alcides y nos relata : “vestido esa noche del cincuenta y ocho, en la semipenumbra de la casa abandonada, en el fondo materno, con el traje que Eva Montes había lucido trece años antes en el baile de mi hermana, se adelantaba a muchas de las acciones de arte que tendrían lugar un cuarto de siglo más tarde” (LIHN, 1997 : 163). Puesto que la línea de investigación que se está desarrollando no justifica que nos detengamos largamente en el rol de precursora que el narrador atribuye a la exhibición artística de Lima (su *performance*, vista en un principio como una mera expresión de travestismo, es interpretada en un segundo momento como el principal mérito conceptual de Alcides), cabe conectar el afán de travestismo con el deseo de la unión conyugal abstracta que subyace a la representación.
- 17 Para lograrlo, hay que volver a la superposición de los distintos perfiles que adquiere Eva: en este sentido, el cuerpo de Lima funciona como centro de transgresión, pues sus apariciones dentro de la *performance* se pueden leer como una respuesta a las leyes naturales de la muerte, de la consunción del cuerpo, de la desaparición y del olvido en la memoria de los que sobreviven. El cuerpo se impone como el escenario en que las dos Evas - la del presente y la del pasado - vuelven a confluír y a reunirse en un solo ser, “la Eva pensada frente a la Eva real; la Eva-materia artística frente a la Eva histórica; la Eva indeleble frente a la Eva perecible ; la Eva persistente conquistada por el arte frente a la Eva [...] olvidada, ganada por los ritos cotidianos” (BURGOS, 1997 : 159).
- 18 El “impulso de restauración” al que se hacía alusión anteriormente remite a la búsqueda ínsita en el lenguaje artístico de Alcides: la mujer que él persigue en su recorrido de

experimentación es siempre la primera del binomio, es la Eva indeleble, la Eva pensada y sobre todo la Eva-materia artística, que adquiere corporeidad en las actuaciones del hombre y en su condición de travesti temporáneo. El uso del cuerpo como lugar del “hecho artístico” se constituye en una forma de transgresión no solo en relación con los lenguajes del arte que solían dominar la escena local en los años en que Lihn redacta el texto, sino sobre todo por su índole íntimo-privada, es decir, por representar un soporte que ni la eventual acción de unos censores podría arrebatar al artista, y – finalmente – por ser un escenario corporal en que inscribir –a la manera de los grafitis en un muro urbano– el recuerdo celebratorio de Eva.

- El cuerpo en el texto de Lihn se estructura como receptáculo para la proyección de la memoria, en un impulso de restauración de la Eva pensada y perdurable y se plantea como
- significante de transgresión al sistema, revelando su insatisfacción, su horror y, en ocasiones, el placer de lo inédito de ese descubrimiento, desde el pasado del cuerpo, hacia las zonas de la memoria activadas y presentificadas como eslabón de lucha, grafiti, presencia psíquica poderosa e imposible de reprimir (BRITO : 1994 : 13).
- La presencia del adjetivo “psíquico” en el fragmento citado remite a una lectura freudiana de las *performances* de Alcides: el uso del traje femenino que Eva llevaba puesto el día del primer encuentro entre los dos conecta con toda evidencia con los estudios del científico austriaco acerca de la relación entre el objeto fetiche y el travestismo.
- El objeto fetiche se muestra como un objeto vinculado con la esfera del cuerpo, con los usos del cuerpo y –según subraya Oscar Masotta en su ensayo *Lecturas de psicoanálisis: Freud, Lacan*– el fetiche “pertenece [...] a la clase de los trapos, está dentro del circuito más estrecho de los usos del cuerpo. [...] el fetiche es un sustituto del pene de la madre” (MASOTTA, 2006: 172). La interpretación según la línea freudiana, que pone en relación el objeto fetiche con el travestismo parte, pues, del presupuesto de que el fetiche desempeña el rol de sustituto del pene materno, lo cual implica decir que simboliza lo que en la realidad no existe: de este modo, su horizonte constitutivo es el de una óptica negativa, es decir, es el espacio de una ausencia.
- En una primera etapa, el ser tiene la percepción de la falta (sería esta la fase de la óptica negativa) y esta percepción conlleva el hecho de suponer que –en efecto– el falo tiene que estar presente. Sin embargo, de forma casi contemporánea a la primera, interviene una segunda etapa en que debería prevalecer la negación de la percepción de la ausencia. De las dos fases, la de la percepción privilegia el campo de la captación óptica y “supone un campo donde las cosas aparecen en tanto que vistas: es el campo de las escenas vistas” (MASOTTA, 2006 : 172). Ahora, si el sentido privilegiado es el de la vista, un rol central en este proceso es naturalmente el de la mirada y de la observación furtiva y fugaz de escenas: el sujeto observa y, al hacerlo, accede al reconocimiento de la falta del pene ; luego, rechaza este reconocimiento según el modelo que Freud bautiza como “del repudio” (*Verleugnung*), que representa el modo de defensa constitutivo de la perversión fetichista.
- Lo que ocurre en el relato de Lihn cuando Alcides, al referirse a Eva, declara: “Soy su soporte y ella es mi idea” (LIHN, 1997: 164), es que el hombre pone en práctica una modalidad de actuación que involucra el campo perceptivo visual y que enlaza con “el clima necesariamente visual, escenográfico, propio del conjunto de las perversiones” (MASOTTA, 2006: 173). Esto se debe a que las perversiones se suelen apoyar en “presentificaciones escenograficas”, o sea necesitan de un discurso psíquico vinculado

con los equívocos visuales, lo cual a su vez remite a una cierta característica de la representación teatral en que se establece una serie de relaciones-convenciones entre el actor y su personaje. Así, “el retrato de Eva hecho de Alcides y no de materiales inertes” (LIHN, 1997: 164-165) que describe el personaje-narrador representa una interpretación artística que juega, de forma perversa, con el equívoco y con la verdad poniéndose en relación con los objetos del campo perceptivo visual: al ponerse un traje femenino, el travesti se propone jugar al juego del “hay-no hay”.

- 24 Ahora bien, este juego, en la lectura freudiana, se apoya en una dinámica de identificación con la madre: no es casual que en el relato se aluda explícitamente a la ausencia de una relación clásica de pareja entre Alcides y Eva, pues la *liaison* entre los dos permanece en un estado de amor latente y no consumado. En esta lógica, las *performances* de travestismo del artista son transgresoras precisamente porque algo que pertenece al registro de la verdad padece una transformación: en los espectáculos que Alcides escenifica para su único espectador-testigo se instaura un juego de subversiones que hace que ese “algo” sea mostrado como una verdad; de ahí el juego de Alcides y su reconocimiento de no ser Eva pero sí de ser el soporte que en ella se convierte y de ahí también el equívoco visual relacionado con la presencia-ausencia del falo. En esta oposición, la presencia (del falo) reside, naturalmente, en el soporte artístico (el mismo Alcides) y la ausencia en la idea que representa (Eva), reanudándose el diálogo con la línea freudiana según la que “hay una vertiente seria en este juego constante: ‘debería de haber, pero no hay’. O, ‘no hay, pero debería de haber’” (MASOTTA: 2006: 174).

Travestismo, disfraz y subversión carnavalesca

- 25 Eugenia Brito había definido el cuerpo como un “escenario de protesta o de acción histriónica”: ya se ha visto cómo en las exhibiciones de Alcides Lima el acto histriónico se manifiesta, en una primera instancia, en el hecho de que –en el relato– la obra de arte se construye en el cuerpo mismo del artista, a la manera de una solución inédita y creativa que se convierte en *performance*. Y las modalidades de esta *performance*, a su vez, establecen un diálogo con los estudios freudianos acerca de las razones del travestismo.
- 26 Ahora, la segunda lectura interpretativa de la transgresión ínsita en las *performances* travestistas de Alcides remite a otro campo, conectado con el primero, y en particular al motivo del disfraz y de la máscara como herramientas funcionales a otro tipo de discurso: el que entronca con el objetivo de trastocar la idea de la autenticidad y univocidad del ser humano. Dentro del panorama chileno de la generación literaria en que se inscribe la obra de Lihn, ya José Donoso había expresado su atracción hacia la máscara, subrayando su papel de instrumento de defensa social para el sujeto; afirmaba el escritor en una entrevista de los años ’90 que
- las distintas máscaras son funcionales, las usas porque te sirven para vivir. Yo no sé qué es eso de la autenticidad. Nunca lo he entendido. Lo que sí creo es que la vida humana consiste en un refinado y complejísimo sistema de enmascaramientos y simulaciones (CERDA, 1997: 10).
- 27 El uso de la máscara alude invariablemente a la idea de la subversión carnavalesca y al motivo de la existencia humana como una mascarada en que –a la manera de la tradición medieval y renacentista descrita en los estudios de Michail Bajtín– se verifican continuas inversiones de los roles sociales. En la Europa tardomedieval el carnaval se caracterizaba por la presencia de elementos prototípicos ínsitos en el juego de subversiones y que

pueden resumirse en la necesidad de limitarse a un tiempo definido (hay un inicio y un fin establecidos), la necesidad de limitarse a un espacio definido (hay plazas y áreas urbanas destinadas al juego carnavalesco); la proyección del sujeto en distintas máscaras y la transformación de las reglas del juego en convenciones carnavalescas⁴. Cuando el carnaval medieval y renacentista quiebra –de forma temporánea– los rígidos esquemas sociales y subvierte el orden de las jerarquías consolidadas, la inversión de los roles entre clases sociales no representa ya solo una alteración subversiva de los códigos morales, sino que puede constituirse también en una transposición de las normas de la ortodoxia sexual.

- 28 Del mismo modo, Alcides Lima juega con la identidad sexual, ejerciendo su acto de transgresión sobre la base del modelo del equívoco visual freudiano: su inversión de la identidad consiste en la búsqueda de la restitución a la realidad de la Eva pensada, convirtiéndola en una *imago* perfectamente corporea, pero en un cuerpo masculino. En el texto de Lihn, el fragmento que sigue pone de manifiesto este propósito:

nuestra información negativa lo confirmaba en la creencia de que la verdadera Eva había existido solo para él, gracias a él, no para el mundo, una noche de verano del cuarenta y ocho. Debía restituirla a la realidad pero como obra de arte, bajo la especie de una *imago* de carne y hueso. Él sería el autor de ese fantasma y su reencarnación. Eva tal cual él la había visto, completada por su propia mirada como un valor incorporado (LIHN, 1997: 165).

- 29 El intento de restitución de Eva a la realidad pasa por un juego de travestismo que invierte los parámetros canónicos de la identificación del género sexual: la representación artística, en sus reiteradas escenificaciones, es una suerte de *retrato teatral* en que confluyen el deseo de eternizar a la musa amada y el afán de usar el disfraz como herramienta para deshacer la lógica y el orden imperantes. Ante la lógica del tiempo, que impone al ser humano la aceptación de su caducidad, y ante el orden social dominante, que exige la práctica de una rigurosa ortodoxia sexual, las performances de Alcides representan una forma de trasgresión que dialoga con textos literarios contemporáneos; volvemos, en particular, a la obra donosiana como ejemplo de corpus narrativo construido sobre el uso de máscaras, representaciones disfrazadas de los real que le sirven al ser humano para defenderse de lo exterior.

- 30 En esta lógica de comparación temática, la inversión transgresora que pone en práctica el travesti de Lihn presenta algunos rasgos en común con el travesti Manuela, que Donoso coloca en el centro de la trama de *El lugar sin límites* (1966): el texto donosiano se presenta como un relato en que la inversión carnavalesca vertebró toda la trama y en que

los personajes interpretan los papeles que el guión social exige, pero invirtiéndolos, en una farsa colectiva y delirante, de modo que el autor logra un objetivo que explicita en sus declaraciones: arrastrar al lector al juego de las incertidumbres, desafiar el orden aparente del mundo (MILLARES, 1999: 79).

- 31 La base de teatralidad que marca las actuaciones de los personajes de *El lugar sin límites* es la misma que caracteriza los espectáculos que Alcides elabora ante los ojos del personaje-narrador; la inversión de los roles sociales y de los cánones de la sexualidad se representa de forma igualmente parecida y, sin embargo, hay en el cuento de Lihn un elemento que no está presente en la novela donosiana: se trata del carácter de privacidad que las performances de Alcides adquieren.

- 32 En “Más allá del principio del placer” (1920), Freud sostiene que “repetition, the re-experiencing of something identical, is clearly in itself a source of pleasure” (FREUD, 1973: 36). La lectura del fragmento de Freud permite asociar la noción psicoanalítica del

placer con la categoría de la repetición, que remite a su vez –en el plano espacial– a un lugar físico conocido. Es decir, el placer de repetición consiste en el acto compulsivo de reiterar un mismo juego o una misma actividad o actuación en un mismo lugar: la repetición provoca placer en tanto que se asocia en la conciencia del actor/ejecutor a la sensación de estar ahorrando gastos psíquicos gracias a la certeza de que los gestos y los escenarios de representación son los usuales y conocidos.

- 33 Sobre el efecto placentero que provoca el hecho de estar actuando en un espacio conocido, Myrna Solotorevsky afirma que
- la perspectiva freudiana [...] respecto del efecto placentero suscitado por lo conocido es válida para el aspecto a que ahora nos referimos: Freud ha afirmado que en los juegos infantiles, la compulsión a repetir y la satisfacción instintiva, inmediatamente placentera, parecen converger en estrecha comunidad (SOLOTOREVSKY, 1988: 15-16).
- 34 Ahora, en el relato de Lihn, la compulsión de Alcides a repetir y a ejercer sus *performances* en un espacio conocido y protegido (un espacio doméstico cerrado) se manifiesta en el hecho de que la fruición del valor estético de sus representaciones es un privilegio al que –como ya se ha comentado– solo el personaje-narrador tiene acceso.
- 35 El sistema de comunicación del artista está basado en disponer de un escenario mínimo (el apartamento) y repetitivo, en que la fuente de inspiración consiste en las noticias que el personaje-narrador trae acerca de la vida que la Eva verdadera está llevando, en el mundo de afuera. Así lo relata el narrador: “Alcides [...] fue coherente. Únicamente me necesitaba para mostrarme sus resultados que no se atrevía a editar. Admitía que yo le diera noticias de segunda o tercera manos, puro copucheo social. Y material me sobraba” (LIHN, 1997: 166). El valor placentero de la *performance* residiría en una doble repetición: por una parte, en el hecho de actuar en un espacio físico sin variaciones, ante un público inmutable; por otra parte, en la elaboración de estrategias artísticas paratextuales basadas en repeticiones textuales, es decir en los relatos –a menudo casi idénticos de un día al otro– que el personaje-narrador (único testigo) transfiere del mundo de afuera al micro-cosmos doméstico de Alcides

Del ejercicio privado de la transgresión a su completamiento en el “afuera”

- 36 En las prácticas artísticas que plantea Lihn, el cuerpo funciona como un “código” en el que Alcides presenta y construye la relación entre el arte y la existencia cotidiana, haciendo brotar de sí mismo una suerte de identidad femenina especualr, que esboza una carnavalización-inversión de los cánones sexuales. Se trata de un ejercicio que remite a dos instancias de expresividad del artista: a) una primera que elabora una suerte de “réplica de la memoria de otros cuerpos”, y b) una segunda que propone una forma de “barroquización” del proceso de creación artística. En relación con este segundo punto, la obra de Alcides se coloca en el lugar de una modalidad expresiva que no se preocupa de acoplarse a formas y motivos codificados, sino que se interesa por la inteligibilidad de lo que expone a su único espectador. Pintura corporal, travestismo puro, *body-art* se superponen, en una hibridación que confirma la ligazón entre géneros artísticos, como ulterior superación del barroco hacia un Ultra-barroco, que ha sido caracterizado “no ya como una forma de expresión que se atiene a definidos rasgos formales y temáticos, sino como una *disposición* a partir de la cual es posible representar (exponer, hacer inteligibles)

los procesos de transculturación e hibridación que caracterizan a la cultura actual” (MORAÑA, 2010 : 86).

- 37 La segunda instancia alude a la que se ha definido como una “réplica de la memoria de otros cuerpos”: se trata de una exuberancia estética que remite –siempre manteniéndonos en el ámbito de la producción intelectual chilena de la segunda mitad del siglo XX– a la obra de Carlos Leppe (Santiago, 1952), artista corporal profundamente heterodoxo que
- desde su cuerpo como código [...] planteará la relación artificial existente entre *arte* y *vida*, generando desde él mismo como su propio doble carnavalesco, lo trágico y lo grotesco, como dos aspectos indiscernibles en la producción de una sexualidad condicionada por las estructuras de poder (BRITO, 1994 : 17).
- 38 En el relato de Lihn, la superposición entre lo trágico y lo grotesco no se expresa solo mediante las ceremonias-exhibiciones de Alcides, que congelan los signos del sistema de comunicación artística del hombre. Al contrario, el acto transgresor se traslada –en el último apartado temporal del relato– a la figura del personaje-narrador, sobre la base de una continuidad del arte como instrumento de comunicación literaria o visual.
- 39 Si en el plano del pasado el trasgresor había sido Alcides mediante sus actuaciones, mediante la utilización de su propio cuerpo como soporte escenográfico y como hecho artístico, mediante su condición de travesti y su esencia andrógina que trasladaba los rasgos de la sexualidad de un extremo al otro, ahora –una vez fallecido el artista– el horizonte de la transgresión se expande. Veamos de qué modo, a partir de unas reflexiones acerca del manejo de las coordenadas temporales.
- 40 En el cuento, el regreso al tiempo presente está marcado por unas referencias que duplican el presente en dos planos temporales próximos entre sí: cuando el personaje-narrador escribe “La urna. Me corresponde ahora simular que actúo, terminando mi relato en el presente del indicativo” (LIHN, 1997 : 168), la acción se desdobra en dos niveles cronológicos : por un lado, está el tiempo del relato (es decir, el *hoy* en que el personaje-narrador decide revelar la historia al lector : un tiempo que denominamos TP2) ; por el otro se ubica el tiempo de un pasado reciente (TP1) que se refiere a eventos ocurridos poco antes de TP2 y que se constituye en una suerte de tiempo presente si se lo pone en relación con los acontecimientos de la historia pasada de Alcides y Eva.
- 41 En el plano de este tiempo TP1 (una suerte de “tiempo presente recién terminado”), el acto transgresor no puede considerarse plenamente logrado sin que se manifieste hacia el exterior, es decir, sin que se dé una proliferación del significante que multiplica sus efectos a través de una proyección hacia el “afuera” de la obra de *arte/performance*. Y este ejercicio de exteriorización le toca al personaje-narrador. Cuando todavía Lima estaba vivo, el hecho artístico –que contenía la idea de Eva en el soporte corporal del artista– se expresaba en sesiones privadas ; en el desenlace, cuando ya Alcides ha fallecido, la atribución de un sentido pleno al proyecto intelectual del hombre no puede completarse sin una exteriorización que involucre a :
- su misma fuente de inspiración, es decir a su musa moribunda, como destinataria del mensaje final pero también como nuevo soporte de la obra de arte (es su cuerpo el receptáculo que recibe las cenizas del artista) ;
 - su público (el personaje-narrador), obligado a llevar adelante la *performance*. El hecho artístico solo puede completarse si en él se involucra al espectador, pidiéndole que interactúe o que complete la obra ⁵.

- 42 Así, en ese tiempo TP1 sobre el que el personaje-narrador nos informa desde su posición en el TP2,

el cuerpo del creador, sus ideas, sus actuaciones, su condición de travestido, su transferencia andrógina, [...] y por último sus propias cenizas derramadas por el narrador en la Eva real son los pasos necesarios para completar la figura original, abstracta, conceptual y universal que se llama arte (BURGOS, 1997 : 159).

- 43 El último acto de la transgresión de Alcides ya se coloca en la esfera de lo puramente pensado, pues le incumbe a otro después de la muerte del artista, y sin embargo lo que aparece como un ultraje (derramar las cenizas sobre un ser agonizante) resulta ser una postrera forma de arte entendido como dispositivo de revelación de sentidos y exhibición de sentimientos.

Giuseppe Gatti Riccardi [[E-mail: giuseppe_gatti[at]hotmail.com . “Doctor Europeus” *cum laude* en Literatura española e hispanoamericana por la Universidad de Salamanca, *Premio Extraordinario de Doctorado* por la misma Universidad en 2011. A sido profesor a contrato en la Universidad La Sapienza de Roma (*Facoltà di Filosofia, Lettere, Scienze Umanistiche e Studi Orientali*) y en la Universidad de La Tuscia, Viterbo (*Dipartimento di Studi Umanistici e Sociali*); es actualmente profesor de literatura española en la Universidad degli Studi Guglielmo Marconi (Roma). Es co-editor de *Cuadernos Del Hipogrifo* - Revista digital de Literatura Hispanoamericana y Comparada. Ha publicado los siguientes volúmenes: en 2011, *Sociedad, escritura, memoria: idiosincrasias uruguayas en la narrativa contemporánea. Seis ensayos sobre el espacio cultural “oriental”*; en el año 2013, *Aprehensión subjetiva de la urbe. La representación de Montevideo en las letras orientales: Hugo Burel y sus precursores*; en el año 2015 *El deleite del ocaso. Memorias, extravíos y redenciones en la narrativa de Jorge Edwards*.

BIBLIOGRAFÍA

BAJTIN Mikhail, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Collection Bibliothèque des Idées, Gallimard, 1970.

BRITO Eugenia, *Campos minados. Literatura post-golpe en Chile*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1994.

BURGOS Fernando, “Enrique Lihn”, en *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*, Tomo II, Madrid, Castalia, pp.159-160, 1997.

CÁNOVAS Rodrigo, “Lihn: el oficio de la transgresión”, en *La Época. Santiago: Impresiones y Comunicaciones*, 17 sept. 1989, v. 273. Santiago, Impasa, p.3, 1989.

CERDA Carlos, *Donoso sin límites*, Santiago de Chile, LOM, 1997.

FREUD Sigmund, “Beyond the Pleasure Principle”, en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, V. XVIII, Londres, The Hogarth Press, pp.3-64, 1973.

LIHN Enrique, *Álbum de toda especie de poemas*, Barcelona, Lumen, 1989.

LIHN Enrique, “Para Eva”, en Fernando Burgos, (ed.) *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*, Tomo II, Madrid, Castalia, pp.160-169, 1997.

MASOTTA Oscar, *Lecturas de psicoanálisis: Freud, Lacan*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

MILLARES Selena, "Introducción", en José Donoso *El lugar sin límites*, Madrid, Cátedra, pp.9-91, 1999.

MORAÑA Mabel, *La escritura del límite*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010.

SOLOTOREVSKY Myrna, *Literatura, Paraliteratura*. Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa, Gaithersburg, Ediciones Hispamérica, 1988.

NOTAS

1. La producción literaria de Enrique Lihn abarca tanto la poesía como la narrativa (cuentística y novela) y el ensayo. Puesto que en la presente investigación nos ocuparemos de su actividad como narrador, nuestra breve presentación de la trayectoria bibliográfica del autor chileno no se detiene en el extensísimo recorrido poético de Lihn y se limita a identificar sus textos en prosa. Dentro de sus recopilaciones de cuentos, cabe recordar que su primera expresión se remonta al año 1964 cuando ve la luz *Agua de arroz*; en 1972 se publica *Diez cuentos de bandidos* y en 1989, de forma póstuma, sale el volumen *La república independiente de Miranda*, en el que se incluye el cuento que es examina en estas páginas. En el ámbito de la novela, la producción de Lihn empieza en 1973 con la publicación de *Batman en Chile* y sigue dos años más tarde con *La orquesta de cristal* en que el autor chileno experimenta con la novela gráfica. Siempre en la década del '70, ve la luz *El arte de la palabra*, de 1978; posteriormente Lihn publica *Poetas, voladores de luces* con el que entra en los '80 (el volumen es de 1982). Muy variada es también la sección de ensayística, que se inaugura en 1952 con el volumen titulado *Introducción a la poesía de Nicanor Parra*, al que sigue en 1959 *Pedro Luna*. En las dos décadas siguientes se publican *Definición de un poeta* (1966) y *La cultura en la vía chilena al socialismo* (1971). Los años '80 son los más prolíficos en lo que se refiere al ensayo puesto que en 1983 Lihn publica *Sobre el estructuralismo de Ignacio Valente*, en 1987, *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*, en 1988 *Eugenio Tellez* y en 1989 *Asedios a Oscar Hahn*. Finalmente, en 1996 sale de la imprenta *El circo en llamas*.

2. En su ensayo *Campos minados. Literatura post-golpe en Chile*, Eugenia Brito sostiene la extensión de la relación de subordinación en el Chile pinochetista al ámbito de la cultura y subraya cómo "quien depende padece la cultura, pues ignora cómo formular soluciones inéditas y creativas para sus necesidades. Quien depende es un síntoma, un tic de un habla mayor que lo domina, con todos sus fantasmas" (BRITO, 1994 : 13).

3. Ya casi en la mitad del relato, el narrador informa al lector acerca de la relación que hubo en los años juveniles entre Alcides y Eva y nos informa de que "cuando cumplía los treinta y tres, la noche del día en que – según los más – cansada de esperarlo, Eva consintió en casarse con Paco Ramírez, Alcides me comunicó su determinación de pensarla con el cuerpo y el alma" (Lihn, 1997 : 163).

4. Según recuerda Bajtín, la función del carnaval reside en modificar lo que la convención define como estable, fijo, cerrado. El carnaval opera una transformación temporánea dentro de las estructuras sociales e instituciones culturales e instaura una la semiología de la transformación (pues invierte los códigos). Así se expresa Bajtín : " *pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même*" (BAJTIN 1970 : 16).

5. La estructura de la *performance* elaborada por Alcides Lima, que obliga al espectador a "entrar" en la obra de arte y a colaborar para su conclusión, recupera rasgos de los *happenings* que en la década del '70 había inaugurado la dramaturga argentina Griselda Gambaro; en particular, en el año 1973, la autora había estrenado la pieza *Información para extranjeros*, una representación en que por momentos los artistas (en este caso los actores) actúan como público, del cual no deben distinguirse, al menos en un principio. El público empieza a sentirse involucrado en el desarrollo

de las escenas y la función adquiere un sentido precisamente mediante esta colaboración entre el actor-público y el público auténtico.

RESÚMENES

El presente estudio propone una relectura del relato “Para Eva”, que el narrador y poeta chileno Enrique Lihn ha construido según un esquema que plantea un diálogo entre dos formas artísticas: la escritura y el arte plástico. Sobre la base de la experiencia personal de Lihn, quien en varias ocasiones ha elaborado su obra literaria a partir de sus mismas pinturas, se analizan las formas de transgresión ínsitas en las *performances* de un artista que recurre al travestismo como estrategia de creación. El texto se detiene en la carnavalización de ruptura de los cánones de la ortodoxia estética y sexual como formas de elaboración de un “producto artístico” que – mediante la exhibición trasgresora – rescate a la musa inspiradora del artista como una idea intangible capaz de adquirir corporeidad.

L'étude propose une relecture du récit « Pour Eve », du narrateur et poète chilien Enrique Lihn, selon un schéma différenciant deux formes artistiques : l'écriture et l'art plastique. A partir de l'expérience personnelle de l'auteur, qui, à plusieurs reprises, a créé son œuvre littéraire d'après ses propres peintures, on analyse alors les formes de transgression contenues dans les performances d'un artiste qui recourt au travestisme comme stratégie de création. Le texte analyse la rupture, à la façon d'un carnaval, des codes de l'orthodoxie esthétique et sexuelle comme une manière d'élaboration d'un « produit artistique » transgressif.

ÍNDICE

Palabras claves: Lihn (Enrique), literatura chilena, transgresión artística, performance, ruptura de cánones, Chile

Mots-clés: Lihn (Enrique), littérature chilienne, transgression artistique, performance, rupture de codes sociaux, Chili

AUTOR

GIUSEPPE GATTI RICCARDI

Profesor de literatura española en la Universidad degli Studi Guglielmo Marconi (Roma). Es co-editor de Cuadernos Del Hipogrifo - Revista digital de Literatura Hispanoamericana y Comparada. Ha publicado los siguientes volúmenes: « Sociedad, escritura, memoria: idiosincrasias uruguayas en la narrativa contemporánea. Seis ensayos sobre el espacio cultural “oriental” » (2011); en el año 2013, « Aprehensión subjetiva de la urbe. La representación de Montevideo en las letras orientales »; « Hugo Burel y sus precursores » (2013) ; « El deleite del ocaso. Memorias, extravíos y redenciones en la narrativa de Jorge Edwards » (2015).